



Bulletin Archéologique du Musée Guimet

FASCICULE II

ASIE CENTRALE ET TIBET

MISSIONS PELLiot ET BACOT

(DOCUMENTS EXPOSÉS AU MUSÉE GUIMET)



PARIS ET BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C^{ie}, ÉDITEURS

1921

Bulletin Archéologique du Musée Guimet

COMITÉ DE DIRECTION :

MM. L. FINOT, V. GOLOUBEV, J. HACKIN, Sylvain LÉVI,
C.-E. MAITRE, A. MORET, Paul PELLIOU

Cette nouvelle publication est destinée à compléter les *Annales du Musée Guimet* et la *Revue de l'histoire des religions* pour la divulgation rapide des documents, des recherches et des explorations les plus récentes et pour la publication immédiate de catalogues et d'études sur les expositions temporaires ou permanentes organisées au Musée Guimet.

Le *Bulletin Archéologique du Musée Guimet* se propose de publier des études, dues à la plume de spécialistes éminents, touchant l'art et la civilisation en Extrême-Orient. Sa publication ne sera pas périodique. Il paraîtra un fascicule chaque fois qu'un événement de quelque importance, se rattachant à l'activité du Musée, le nécessitera : exposition temporaire, ouverture d'une salle nouvelle, retour d'une mission d'exploration archéologique, etc. Le Comité de rédaction se propose également d'analyser, dans les fascicules qui paraîtront par la suite et dont chacun formera un tout complet, les collections conservées au Musée.

Chaque fascicule de format petit in-4°, sera généralement illustré de quatre planches hors texte en héliotypie.

Le prix de chaque fascicule sera variable et en rapport avec l'importance du fascicule.

FASCICULE II

ASIE CENTRALE ET TIBET

Missions PELLIOU et BACOT

SOMMAIRE :

1. *La Mission Pelliot*, par M. PAUL PELLIOU;
2. *Documents de la Mission Pelliot exposés au Musée Guimet*, par M. JOSEPH HACKIN;
3. *Fragments de poteries provenant de Yotkân (Mission de Rhins-Grenard)*, décrits par M. JOSEPH HACKIN;
4. *A propos de documents tibétains*, par M. J. BACOT;
5. *Documents tibétains de la Mission Bacot*, par M. JOSEPH HACKIN.

Un volume petit in-4°, d'environ 40 pages, illustré de 4 planches hors texte en héliotypie.

Prix : 8 francs.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE
DU MUSÉE GUIMET

SOMMAIRE

- I. *La Mission Pelliot*, par PAUL PELLIOU.
 - II. *Documents de la Mission Pelliot exposés au Musée Guimet*, décrits par JOSEPH HACKIN.
 - III. *Fragments de poteries provenant de Yotkân (Mission Dutreuil de Rhins-Grenard)*, décrits par J. HACKIN.
 - IV. *A propos de documents tibétains*, par J. BACOT.
 - V. *Documents tibétains de la Mission Bacot*, décrits par JOSEPH HACKIN.
-

ILLUSTRATIONS

- Planche I. — *Lokapâla*.
» II. — *Avalokiteçvara*.
» III. — *Ksitigarbha*.
» IV. — *Mahâsiddhas*.

Bulletin Archéologique du Musée Guimet

FASCICULE II

ASIE CENTRALE ET TIBET

MISSIONS PELLiot ET BACOT

(DOCUMENTS EXPOSÉS AU MUSÉE GUIMET)



PARIS ET BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C^{ie}, ÉDITEURS

1921

41. 451

I. LA MISSION PELLiot

PAR

PAUL PELLiot

En 1889, le capitaine Bower acquérait dans la région de Koutcha un important manuscrit indien en écriture *brahmi*; un peu plus tard, en 1893, nos compatriotes Dutreuil de Rhins et Grenard recueillaient dans la région de Khotan un manuscrit encore plus ancien en écriture *kharosthi*. Vers le même temps, par ses agents indigènes établis dans les diverses oasis du Turkestan chinois, le consul général russe de Kachgar, Petrovski, réunissait une importante collection de terres cuites et de manuscrits; d'autres documents parvenaient dans l'Inde par la voie du Karakorum. Le sable de l'Asie centrale, aussi conservateur que celui de l'Égypte, promettait ainsi de rendre des trésors littéraires et archéologiques qui suppléeraient, dans une certaine mesure, à ce que le climat destructeur de l'Inde avait anéanti. Dès lors, les missions scientifiques se succédèrent rapidement : russe (Klementz), anglaises (sir Aurel Stein), allemandes (Grünwedel, Le Coq), japonaise (comte Otani, Tachibana). Je fus mis moi-même à la tête d'une mission française qui quitta la France au milieu de 1906. Mes compagnons étaient le docteur Louis Vaillant et l'excellent photographe Charles Nouette. Nous sommes entrés au Turkestan chinois par le Turkestan russe et, après une longue chevauchée, nous avons atteint Pékin dans l'été de 1908.

Nos confrères étrangers et nous-mêmes avons été les ouvriers d'une même œuvre; les trouvailles des diverses missions se complètent les unes les autres, et les résultats acquis, bien que l'élaboration en soit encore incomplète, sont singulièrement instructifs.

Le Turkestan chinois a été la grande voie de communication entre l'Extrême-Orient et l'Asie antérieure; c'est par là que passait, au début de notre ère, la « route de la soie ». D'autre part, l'apostolat du bouddhisme indien, à peu près bloqué au Nord par la formidable barrière de l'Himâlaya, et au Nord-Est par les vallées si profondément encaissées des grands fleuves indochinois, avait progressé vers le

Nord-Ouest. Il y était venu en Bactriane au contact de tribus iraniennes arrivées en partie d'Asie centrale, et qui avaient succédé dans ces régions fertiles aux dynastes hellénisés qu'avaient laissés sur place les campagnes d'Alexandre le Grand. La religion apportée de l'Inde subit là l'influence des doctrines religieuses de la Perse et adopta les formules de l'art hellénistique. Mais ces Iraniens établis en Bactriane, ces Indo-Scythes comme on les appelle, étaient étroitement apparentés à d'autres Iraniens demeurés au Turkestan chinois. Le bouddhisme hindou, chargé désormais d'éléments iraniens et de types artistiques « gandhâriens » empruntés à l'hellénisme, put ainsi franchi les Pamirs, gagner le Turkestan chinois, et, dès le début de notre ère, atteindre la Chine d'où, au ^{vi}^e siècle, il passa enfin jusqu'au Japon.

La population du Turkestan chinois est aujourd'hui de religion musulmane et de langue turque. Laissons de côté l'islam, naturellement tardif; il n'a conquis le Turkestan chinois, et encore d'une manière incomplète, que vers l'an 1000. Antérieurement, il y avait eu aussi un certain pourcentage de mazdéens, de manichéens et de nestoriens, mais qui ne commencent guère d'arriver que vers le ^{vii}^e siècle. Jusqu'à l'islam, on peut dire que le Turkestan chinois était bouddhiste. Mais la langue de ces bouddhistes du Turkestan chinois n'était pas le turc. Contre toute attente, les fouilles du Turkestan chinois ont révélé que la population y parlait alors des langues de la même famille que les nôtres; l'aire des langues indo-européennes s'étendait alors en réalité jusqu'aux confins de la Chine propre. Le long des oasis méridionales dominait une langue iranienne, aujourd'hui éteinte, que nous qualifions provisoirement en France d'« iranien oriental ». Les oasis septentrionales parlaient une langue qui s'appelait probablement le « tokharien », encore que la valeur de ce nom ait dû changer au cours des siècles. Mais le fait remarquable est que ce « tokharien », très nettement indo-européen, n'appartient à aucun des groupes de langues indo-européennes antérieurement connus. La linguistique indo-européenne, qui croyait avoir fait le tour complet de son domaine, a dû ouvrir un chapitre nouveau. Il est d'ailleurs tout à l'honneur des linguistes que cet idiome indo-européen, jusqu'ici insoupçonné, soit venu se placer très normalement dans des cadres qui avaient été construits sans tenir compte de lui.

Au point de vue artistique, les caractéristiques des objets recueillis sont assez naturellement fonction de l'espace et du temps. L'influence indo-hellénique est surtout sensible dans les sites les plus occidentaux et les plus anciens. A mesure qu'on s'avance vers l'Est, et que les sites aussi sont d'âge plus récent, le style chinois l'emporte de plus en plus. Ce style chinois n'est d'ailleurs pas uniquement d'inspiration indigène; il ne rappelle que de fort loin l'art chinois archaïque que nous connaissons par les bas-reliefs et les poteries des Han. De la fin du ^{iv}^e siècle au milieu du ^{vi}^e, la Chine du Nord a été au pouvoir de la dynastie turque des Wei. Les Wei, venus de la Mongolie orientale, se convertirent au bouddhisme, et leur ardeur de néophytes a fait sculpter dans les falaises de Yun-kang et de Long-men les imposants sanctuaires qu'a étudiés M. Chavannes. C'est sous les Wei que la sculpture religieuse chinoise, mélange de formules indigènes et « gandhâriennes »,

a atteint son apogée. Œuvre anonyme d'une foi fervente, agissante, que la Chine ne connut jamais par la suite au même degré.

Des collections recueillies par ma mission, ce qui provient des sites occidentaux du Turkestan chinois et se rattache le plus directement à l'art gandhârien est presque entièrement au Musée du Louvre. Par contre, l'abondance des trouvailles de Touen-houang, à la limite de la Chine occidentale, a permis de faire au Musée Guimet sa bonne part.

L'oasis de Touen-houang joue, dans l'archéologie de l'Asie centrale et orientale, un rôle hors de pair. C'était la dernière station importante de la Chine propre avant d'entrer dans le désert; toutes les races de l'Asie s'y rencontraient. Partie intégrante du territoire chinois, elle était au même degré de civilisation que les autres villes provinciales de l'empire; d'autre part, elle participait déjà du désert par la sécheresse d'un climat où rien ne périt. En outre, les routes modernes ont cessé de passer par Touen-houang, ce qui a diminué les chances de destruction par la main de l'homme. Plusieurs centaines de grottes, creusées et décorées du VI^e au XI^e siècle, y subsistent intactes. Enfin, le hasard d'une cachette aménagée dans la première moitié du XI^e siècle, et qui n'a été découverte que par hasard en 1900, nous a valu un amoncellement de manuscrits en toutes langues, de statuettes, de broderies, de tissus, de peintures sur papier et sur soie qui sont aujourd'hui répartis entre Londres, Paris et Pékin.

Les manuscrits chinois en particulier sont, à l'exception des fiches inscrites des Han recueillies par sir Aurel Stein, les plus anciens connus et ont, pour le philologue, un prix inestimable. Mais les fresques des grottes et les peintures sur soie et sur papier ne leur cèdent guère en intérêt. On possède des sculptures chinoises du début de notre ère, et, pour l'art des Wei du VI^e siècle, la sculpture sur pierre de Yun-kang et de Long-men nous a fait connaître de fort beaux monuments. Mais la peinture chinoise ancienne nous échappait à peu près totalement. Le British Museum possède une très belle peinture signée de Kou K'ai-tche (deuxième moitié du IV^e siècle), mais qui n'est sans doute, en réalité, qu'une copie, d'ailleurs fort ancienne. Les Japonais ont découvert, dans des tombeaux coréens, une demi-douzaine de peintures murales qui pourraient bien être du IV^e ou du V^e siècle. Quelques silhouettes colorées se sont conservées sur l'enduit de tombeaux ouverts dans la Chine du Nord et qui doivent dater, eux aussi, des « six dynasties ». Les rares peintures chinoises anciennes conservées au Japon ne remontent pas au delà du VIII^e siècle. C'est là une documentation précieuse, mais encore bien pauvre. Partout ailleurs, l'humidité du climat et l'action des hommes ont fait disparaître les fresques qui décoraient les sanctuaires de plein air ou les grottes de la Chine propre, aussi bien que les bannières dont on ornait les temples aux jours de fête. A Touen-houang, tout s'est conservé. La cachette découverte en 1900 nous a rendu de nombreuses peintures des IX^e et X^e siècles, dont on peut voir un certain nombre au Louvre, et dont d'autres, exposées au Musée Guimet, sont décrites ci-après par M. Hackin. Mais surtout, les grottes de Touen-houang ont conservé leurs fresques et leurs statues peintes; il y a là une

collection unique de monuments qui s'échelonnent du début du VI^e siècle à la fin du XI^e siècle. Les plus anciens sont aussi les plus beaux, et ne sont pas le moins bien conservés. L'art des Wei se révèle là dans sa richesse et sa grandeur. Peinture et sculpture y sont encore conçues comme une partie intégrante du monument qu'elles servent à décorer; elles n'existent pas hors de lui. Plus tard, surtout après les T'ang, l'étroite communion de l'art et de la foi n'existe plus et, dans cette dissociation, la sculpture disparaît. Quant à la peinture, elle quitte la muraille pour devenir le chef-d'œuvre soigneusement enroulé dont jouit un lettré délicat et qu'il montre parcimonieusement à des amis. Une tentative de rénovation se produisit à la fin du XIII^e siècle quand les empereurs mongols firent appel à des modeleurs népalais. Mais l'âme de la foule ne s'émouvait plus; la tentative avorta. L'art des Wei, peinture et sculpture, marque ainsi une époque unique dans l'histoire religieuse de la Chine. La foi bouddhique a alors inspiré à de simples artisans d'Extrême-Orient des décorations d'une harmonie et d'une puissance saisissantes. C'est une sorte de moyen-âge antérieur au nôtre, et qui a su, à sa manière, bâtir, lui aussi, ses cathédrales.



Lokapāla.

II. DOCUMENTS DE LA MISSION PELLIOU

(EXPOSÉS AU MUSÉE GUIMET)

DÉCRITS PAR

J. HACKIN

La richesse de notre collection bouddhique ne compense pas, aux yeux d'un visiteur quelque peu averti, l'absence de certains types iconographiques fondamentaux. Du Musée Guimet, où il a pu examiner les formes vivantes du Bouddhisme (Japon, Tibet), le comparatiste doit se rendre au Musée du Louvre pour étudier les origines gréco-bouddhiques. Hier encore, il devait visiter les salles de ce Musée pour prendre contact avec l'iconographie de l'Asie centrale. Ces inconvénients s'aggravent de l'opposition irréductible de deux méthodes subordonnées l'une à l'étude de la forme, l'autre à l'expression de l'idée. Histoire de l'Art et Histoire des Religions emploient un langage différent et ne se prêtent un appui mutuel qu'à la condition d'être assurées, l'une et l'autre, d'un développement strictement autonome. Aussi ne faudrait-il pas interpréter comme le résultat d'une regrettable dispersion, l'exposition simultanée de documents de la collection Pelliot au Musée du Louvre et au Musée Guimet. M. Paul Pelliot s'est employé lui-même à cette réalisation, heureusement favorisée par l'amical empressement de M. Gaston Migeon, conservateur des Musées Nationaux.

L'Asie centrale ne marque pas la limite de notre effort. L'exposition, organisée par les soins de M^{mes} Chavannes, Segalen et de M. le lieutenant de vaisseau Lartigue, rend accessible un domaine d'une particulière richesse, illustré par les travaux et les recherches d'Edouard Chavannes et de Victor Segalen. Nous passons ainsi, par une transition très nuancée, de l'Asie centrale à la Chine septentrionale et au Sseu-tchouan. Notre ami Victor Goloubév a voulu renforcer d'un élément nouveau cette documentation abondante en y adjoignant les ressources d'un service photographique et d'un vaste dépôt de clichés dont l'apport compensera l'absence de certains monuments figurés.

★ ★ ★

Les grottes des Mille Bouddhas (Ts'ien-fo-tong) de Touen-houang sont situées à l'extrême ouest de la province du Kan-Sou, sur un territoire qui n'a jamais échappé complètement à l'influence de la Chine. Aussi y verrons-nous la formule chinoise se substituer partiellement à la formule gandhârienne. Cette dégradation de l'influence hellénistique tient autant, hâtons-nous de le dire, à la date tardive de nos peintures qu'à la situation géographique du district de Touen-houang.

A Touen-houang, le style local disparaît parfois pour céder la place à des représentations purement chinoises; mais, en fait, ces ruptures d'équilibre sont rares: peintures et sculptures de cette région restent, pour une large part, en dehors du domaine artistique de la Chine propre. Fresques et images votives procèdent d'une recherche obstinée du trompe l'œil plastique, réalisé dans sa plénitude par l'équivoque d'un éclairage très atténué. Il nous faudrait reconstituer cet éclairage propice des grottes pour faire revivre ce peuple de statues. L'ombre qui investit ces statues, les ombres adroitement peintes sur les images, unifient tous ces dieux, qu'ils soient tributaires de la ronde bosse ou de la surface plane. Sous la lumière crue de nos salles d'exposition, les ombres, poussées au violet noir par les transformations chimiques des couleurs au cours des siècles, ne sont plus que des taches habilement réparties. Cette recherche du trompe l'œil n'est pas accentuée sur les images votives comme elle l'est sur les fresques: Sur ces dernières, le trompe-l'œil est conscient; sur nos images, il fait uniquement partie du « programme de reproduction ». Ombres et lignes modelantes n'ont plus ici qu'une simple valeur décorative.

★ ★ ★

Si M. Foucher a pu identifier, au cours de ses recherches sur l'iconographie gandhârienne, Avalokiteçvara le tout compatissant, Maitreya le futur Bouddha, le génie familial Vajrapâni et les quatre rois gardiens des points de l'espace, le Gandhâra reste en-deçà du panthéon pléthorique de l'Asie centrale. A Touen-houang, aussi bien qu'à Bâzâklik, nous voyons apparaître, en cortège, d'autres Bodhisattvas: Samantabhadra, Kṣitigarbha, Mañjuçrî, Sûryagarbha, Candragarbha, la troupe hérissée et redoutable des *kin-kang (vajra)*, issus de Mahâkâla, une forme redoutable de Çiva. Là s'arrêterait notre identification si le nom de chaque divinité ne figurait, inscrit sur un cartouche placé en regard de l'image. Ces inscriptions, d'un effet discutable au point de vue de l'esthétique, nous livrent des noms assez étranges qu'il serait inutile de rechercher dans un traité d'iconographie bouddhique, chinoise ou tibétaine. L'aspect des divinités représentées nous inciterait plutôt à diriger nos investigations vers le Japon, tant sont nombreux et saisissants les traits communs aux deux panthéons.

Une étude sommaire ne peut consacrer un chapitre spécial à l'examen de ces « cas de parenté »; nous les signalerons brièvement dans le corps du catalogue.

★ ★ ★

CATALOGUE

I. — SCULPTURE, OBJETS DIVERS

1. 2. 3. 4. LES ROIS GARDIENS DES QUATRE POINTS DE L'ESPACE (LOKAPÂLAS). Le Gandhâra représentait ces personnages « sous l'aspect banal et neutre de deva ». L'initiative de leur militarisation appartient, sans conteste, au Turkestan dont l'ambiance belliqueuse devait contaminer les divinités les plus pacifiques d'aspect. L'armure des rois gardiens est formée d'un plastron, d'une dossière et d'une pansière. Les deux premières pièces sont plaquées au corps au moyen d'un jeu de cordes enserrant le col et se reliant verticalement à une autre corde ceignant la base du thorax ; la pansière étant maintenue par une ceinture. Les parties évidées augmentaient sans doute la souplesse et la plasticité de l'armure et recevaient des renforts de métal. Ces corselets de cuir formaient l'armure défensive des Chinois servant dans le Turkestan oriental à l'époque des Han et étaient encore en usage à l'époque des T'ang (618-906 ap. J.-C) (1).

Les types 3 et 4 présentent des variantes dans le mode de fixation de l'armure : substitution de courroies aux cordes, renforcement sensible de la ceinture de pansière.

Ces types vigoureux (3 et 4), aux caractéristiques ethniques si singulièrement accusées par un prognathisme brutal et le développement excessif du maxillaire inférieur, apparaissent revêtus de l'armure des combattants, tendus dans une suprême contraction de tout leur être. Les Shitenno japonais grimaçants, alourdis d'étoffes somptueuses, revêtus d'armures d'apparat déformées par le souci outrancier de la recherche décorative, ne peuvent, en dépit d'une évidente parenté, rivaliser avec les rudes et vigoureux guerriers du Turkestan.

Par cette glorification excessive de la force brutale, nous mesurons la distance qui nous sépare des sculptures de l'école gréco-bouddhique, des Bouddhas méditatifs, des Bodhisattvas au sourire énigmatique et quelque peu distant, des divinités inférieures à la grâce recueillie. Les dieux guerriers et leurs cohortes deviennent les redoutables défenseurs de la loi, tandis que leur frère, le génie familial Vajrapâni, armé comme eux, assume les fonctions de garde du corps auprès du Bouddha.

N° 1. ROI GARDIEN. Vaiçravaṇa, gardien du nord et roi des démons (Yakṣas) ou Virûpākṣa, roi des nâgas. Les attributs manquent.

Bois sculpté peint, hauteur 0^m80, IX^e-X^e siècle.

(1) Edouard CHAVANNES, *Les documents chinois découverts par Aurel Stein dans les sables du Turkestan oriental*. Oxford, Imprimerie de l'Université, 1913, p. XVI.

N° 2. ROI GARDIEN.

Bois sculpté peint, hauteur 0^m80, IX^e-X^e siècle.

N° 3-4. ROIS GARDIENS. Pl. I.

Bois sculpté peint, hauteur 0^m98, IX^e-X^e siècle.

N° 5. TÊTE DE MOINE (Bhikṣu).

Argile séchée peinte, IX^e-X^e siècle, hauteur 0^m12.

N° 6. TÊTE DE DIVINITÉ OU DE DIGNITAIRE LAÏQUE.

Pierre tendre, IX^e-X^e siècle, hauteur 0^m12.

N° 7. BOÎTES A RELIQUES ornée de motifs décoratifs (provenant de la région de Koutcha).

Bois, *circa* VIII^e siècle.

N° 7^{bis}. YAKṢA, support de divinité (1) (?), hauteur 0^m36.

II. — PEINTURES

N° 8. LES CINQ BOUDDHAS DE MÉDITATION (Dhyâni-bouddhas) (1^m05×0^m62).

Les règles très précises de l'iconographie moderne assignent à chacun de ces Bouddhas une couleur, un geste rituel (*mudrâ*), une situation par rapport à chacun des points de l'Espace et un animal favori.

NOMS.	COULEUR.	GESTE RITUEL.	SITUATION.	ANIMAL FAVORI.
Vairocana	Blanc	Enseignement	Centre	Lion
Akṣobhya	Bleu	Témoignage	Orient	Éléphant
Ratnasambhava	Jaune	Charité	Midi	Cheval
Amitâbha	Rouge	Méditation	Ouest	Cygne ou paon
Amoghasiddhi	Vert	Absence de crainte	Nord	Garuda

Nos représentations ne répondent pas exactement à ces données précises : seuls les animaux favoris sont ceux que la liste attribue à chacun des Bouddhas de méditation.

On pourrait, après ce que l'on sait de la simplicité vestimentaire des Bouddhas, s'étonner de les rencontrer ici chargés de parures, le chef orné d'un diadème. Il faut, pour ne pas être choqué de ce qui paraît être une grave atteinte à l'orthodoxie iconographique, se rappeler l'apparence princière des formes tantriques de ces mêmes Bouddhas. Ils apparaissent, dans l'iconographie tibétaine, accompagnés de

(1) A rapprocher du Yakṣa, reproduit par R. Petrucci dans son article, *l'Art bouddhique en Extrême-Orient d'après les découvertes récentes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, XI, p. 211).

leurs épouses, et ne se différencient en rien des Bodhisattvas somptueusement vêtus. C'est, d'ailleurs, pour cette raison que les Mongols leur donnent le nom de Bouddhas à diadème (titimtü Burḡan).

Les Bouddhas de Touen-houang portent des attributs qui, pour trois d'entre eux, concordent avec ceux que l'iconographie tibétaine place entre les mains de ses Bouddhas couronnés.

Au centre, nous apercevons Vairocana porteur de la roue (*cakra*), assis sur le trône aux lions. En haut, à droite, nous reconnaissons Amitâbha (*vâhana* : cygne); à gauche, Ratnasambhava, identifié grâce aux chevaux ailés représentés sur le socle. Ce Bouddha porte le joyau enflammé, attribut de son doublet tantrique. En bas, à droite, se trouve Amoghasiddhi, de couleur verte, tenant le *vajra* (foudre). A gauche, Akṣobhya, portant aussi le *vajra*. Les quatre Bouddhas, qui cantonnent ainsi Vairocana, sont assistés de *dii minores* présentant des plateaux chargés d'offrandes ou jouant de la musique. Entre deux flambeaux se trouve une pièce quadrangulaire portant, en son centre, un lotus stylisé cantonné de quatre divinités polycéphales, vêtues de la peau de tigre, fendues vers la droite. L'espace compris entre les Bouddhas et les *dii minores* est consacré à des représentations d'emblèmes empruntés à la série des sept joyaux et des huit objets précieux : conque, poisson d'or, vase, *vajra*, parasol, étendard, joyau. A la partie supérieure, des nuages, très stylisés, supportent chacun trois divinités.

Un registre inférieur est, suivant l'usage, consacré à la représentation des donateurs et de leur domesticité : un moine, un laïc, deux femmes, deux suivantes et un serviteur : les premiers agenouillés, les autres debout à droite et à gauche de la pièce quadrangulaire destinée à recevoir l'inscription votive.

Quatre cartouches portent les noms des parents et de la fille du donateur. Ce sont, de gauche à droite, la fille défunte Juan t'ai, madame Li, mère défunte du donateur, T'eng Yi-tch'ang, père défunt du donateur.

Cette pièce se distingue nettement des autres peintures exposées aussi bien par ses tendances décoratives que par l'originalité de la disposition. Le fond neutre mis à part, elle serait plus proche, que toute autre, des productions de l'école tibétaine.

N° 9. LA TENTATION DU FUTUR BOUDDHA (ÉPISODE DE L'ASSAUT DE MÂRA) (145 × 114). Le Bodhisattva est assis sur la jonchée d'herbes offerte par Svastika l'herbager. L'auréole et le nimbe dissimulent le tronc de l'arbre de la Bodhi dont on peut apercevoir le feuillage stylisé. Mâra, le Satan bouddhique, se tient à la droite du Bodhisattva. Tout à l'entour de la figure centrale sont groupés les suppôts du démon; ils lancent, dans la direction du Prédestiné, les projectiles les plus variés. Peine inutile : flèches et quartiers de roche se changent en fleurs qui semblent tapisser l'auréole multicolore du Bienheureux. Cette représentation, pour étrange qu'elle paraisse, suit de très près le texte du *Lalita-vistara* (chapitre XXI). Citer ce passage nous dispensera d'une description détaillée de la foule grouillante des suppôts du démon.

« ... le démon Pâpiyân (Mâra), n'ayant pas fait ce qu'avait fait Sârthavâha, fit préparer sa grande armée de quatre corps de troupe, très forte et vaillante dans le combat, formidable, faisant dresser les cheveux, comme les dieux et les hommes n'en avaient pas vu auparavant ni entendu parler; douée de la faculté de changer diversement de visage et de se transformer de cent millions de manières; ayant les mains, les pieds et le corps enveloppés dans les replis de cent mille serpents; tenant des épées, des arcs, des flèches, des piques, des masses, des haches, des fusées, des pilons, des bâtons, des chaînes, des massues, des disques, des foudres; ayant le corps protégé par d'excellentes cuirasses; ayant des têtes, des pieds et des mains contournés; des têtes, des yeux et des visages flamboyants; des ventres, des pieds et des mains difformes; des visages étincelants d'une splendeur terrible; des visages et des dents difformes; des dents canines énormes et effroyables; des langues rugueuses comme des nattes; des yeux rouges et étincelants comme ceux du serpent noir rempli de venin. Quelques-uns vomissaient du venin de serpent, et quelques-uns, après avoir pris avec leurs mains du venin de serpent, le mangeaient. Quelques-uns, comme des garouças, ayant retiré de la mer de la chair humaine, du sang, des mains, des pieds, des têtes, des foies, des entrailles, des ossements, etc., les mangeaient. Quelques-uns avaient des corps flamboyants, livides, noirs, bleuâtres, rouges et jaunes; quelques-uns avaient les yeux déformés, creux comme des puits, enflammés, arrachés, ou regardant de travers; quelques-uns avaient des yeux contournés, étincelants et difformes; quelques-uns portant des montagnes enflammées, s'approchaient fièrement, montés sur d'autres montagnes enflammées. Quelques-uns, après avoir arraché un arbre avec ses racines, accouraient vers le Bodhisattva. Quelques-uns avaient des oreilles de bouc, des oreilles de porc, des oreilles d'éléphant, des oreilles pendantes, des oreilles de sanglier. Quelques-uns n'avaient pas d'oreilles. Quelques-uns ayant le ventre comme des montagnes, avec des corps débiles, formés d'un amas d'ossements, avaient le nez cassé; d'autres avaient le ventre comme une cruche, les pieds pareils à des crânes, la peau, la chair et le sang desséchés, les oreilles, le nez, les mains et les pieds, les yeux et la tête coupés.....

« Quelques-uns ayant des poils de bœuf, d'âne, de sanglier, d'ichneumon, de boue, de bœuf, de çarabha, de chat, de singe, de loup, de chacal, vomissaient des venins de serpent, avalant des boules de feu, exhalant des flammes, répandant une pluie de cuivre et de fer brûlant, faisant naître des nuages noirs, produisant une nuit noire, faisant du bruit, couraient vers le Bodhisattva.....

« Épées, arcs et flèches, lances, javelots, haches, cailloux, etc., qui ne sont pas plus tôt lancés qu'ils demeurent changés en guirlandes de fleurs et en dais de fleurs. Devenues des fleurs fraîches, elles sont répandues sur la terre ou suspendues en guirlandes, et font l'ornement de l'Arbre de l'Intelligence..

« A la vue de la magnificence de ces arrangements qui s'accomplissaient pour le Bodhisattva, le démon Pâpiyân, dévoré de colère et d'envie, dit au Bodhisattva : Lève-toi, lève-toi, ô fils de roi; jouis de la royauté, puisque ton mérite est tel que, par lui, tu as obtenu la délivrance !

« Alors le Bodhisattva, d'une voix ferme, profonde, solennelle, douce et agréable, répondit en ces termes au démon Pâpîyân : « Pâpîyân, c'est par un seul sacrifice sans contrainte que tu es arrivé à l'empire du désir; mais moi, j'ai fait des centaines de millions de sacrifices sans contrainte, dans lesquels, après les avoir coupés, ont été donnés à ceux qui les désiraient ardemment, mes mains, mes pieds, mes yeux et ma tête, à ceux qui les demandaient ont été distribués maisons, richesses, grains, lits, vêtements, jardins et parcs, par moi qui désirais ardemment la délivrance des êtres. »

« Alors le démon Pâpîyân adressa cette *gâthâs* au Bodhisattva :

« Dans une existence antérieure a été fait par moi un sacrifice sans contrainte et irréprochable; tu en es ici même le témoin, mais comme il n'y a ici aucun témoin (qui te soutienne) avec une parole quelconque, tu es vaincu ! »

« Le Bodhisattva dit : « Cette mère des êtres, la terre, est mon témoin. » L'image est bordée, des deux côtés, d'une bande verticale où figurent, dans des postures variées, de nombreux Bouddhas. On remarque, en haut et à droite, le Bouddha entrant dans le Nirvâṇa, une apparition partiellement dissimulée par une mince colonne rocheuse. En haut et à gauche, le Bouddha tenant le soleil et la lune, le miracle de l'eau et du feu (4^e figure), le Bouddha assis sous un arbre supportant les sept Bouddhas humains. Les sept joyaux sont représentés sur le registre inférieur; on remarque, en outre, une inscription mongole.

N^o 10. AVALOKITEṢVARA (125×85). Pl. II.

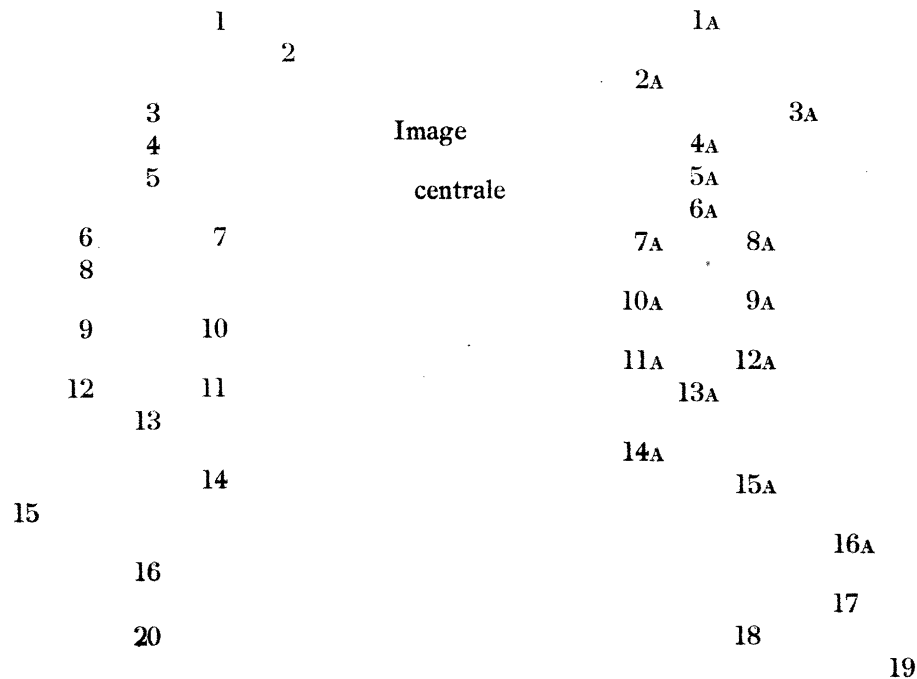
Ce Bodhisattva occupe, dans le Bouddhisme du Nord, une place prééminente. Compatissant et secourable, il soulage les damnés faméliques (*pretas*) et vient en aide aux humains en détresse. Il est particulièrement vénéré au Tibet (Spyan-ras-gzigs) et en Chine (Kouan-yin).

Le Bodhisattva est représenté debout sur un lotus issant d'un petit vivier partiellement dissimulé par une table à offrandes supportant un brûle-parfums et deux vases. Sa chevelure, ramenée en chignon sur le sommet de la tête, dépasse la haute tiare ornée de l'image du Bouddha Amitâbha. Le chignon est encore surmonté d'un Bouddha debout. La tête et le diadème sont entourés d'un nimbe orné de fleurs stylisées et d'ornements géométriques. La partie supérieure du corps est couverte d'une légère écharpe rouge bordée d'un liseré bleu. Les hanches, très développées, retiennent le vêtement inférieur assujéti, un peu plus bas, par une ceinture blanche ornée d'un semis de fleurs rouges. Les plis de ce vêtement, harmonieusement disposés, laissent à découvert les pieds nus. Quarante bras, normalement développés, encerclent la divinité. Des yeux apparaissent sur les paumes des mains. Les attributs principaux sont, à droite : le disque du soleil, le trident, la hache, l'épée, le vase à aumônes, le croc à éléphants, le lacet, le lotus bleu et l'aiguère. À gauche : le disque de la lune, le sanctuaire, le sistre, la flèche, la lance, le joyau, le rosaire, le vase à eau. Du vase tombent quelques gouttes d'eau, aussitôt recueillies par un damné famélique (*preta*). À gauche, un pauvre reçoit quelques pièces de monnaie.

Tout à l'entour de l'image centrale s'empressent de nombreuses divinités; un sillage multicolore prolonge le nuage qui les supporte et précise le caractère éphémère de leur présence auprès d'Avalokiteçvara (1).

La peinture est datée de la huitième année (année cyclique Kouei-wei) de la période T'ai-ping [Hing-kouo] (983 après J.-C.).

DISPOSITION DES DIVINITÉS



- | | |
|--|-------------------------|
| 1, 1A Les Bouddhas des cinq régions (2). | 6 Kapila. |
| 2, 2A Apsaras. | 6A Maheçvara. |
| 3 Padmacittra. | 7 Mahâsthâmaprâpta. |
| 3A Padmaçrî. | 7A Maitreya. |
| 4 Brahmâ. | 8 Hiranyadhâtu. |
| 4A Çakra. | 8A Apsara du Kâmadhatu. |
| 5 Amoghapâça. | 9 Vaiçravaṇa. |
| 5A Kâmacakra. | 9A Virûdhaka. |

(1) Rapprocher de la fresque de la grotte 72 de Touen-houang (panneau de droite); *Mission Pelliot*, I, *Les grottes de Touen-houang*, tome III, grottes 72 à 111, Paris 1920, P. Geuthner, éditeur. Voir également dans *Chotscho* de M. A. VON LECOQ, planche 32 (Temple n° 9 de Bazâklik), les divinités 15, 15^a, 16, 16^a de notre catalogue.

(2) Inscriptions déchiffrées en collaboration avec M. Tchou Kia-kien, répétiteur à l'École spéciale des langues orientales vivantes.



Avalokiteçvara.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 10 Virûpâksa. | 14 Celui qui domine les trois mondes. |
| 10A Dhṛtarâṣṭra. | 14A Le maître du Samadhi |
| 11 L'apsara Devî. | 15 Vajra au corps rouge. |
| 11A Vasu. | 15A Vajra qui chasse le poison. |
| 12 Mahâmayûrî (1). | 16 Mère de démons yakṣa. |
| 12A Garuḍa râja. | 16A Vina père de démons. |
| 13 Un preta qui demande la rosée douce. | 17 Kṣitigarbha. |
| 13A Un pauvre qui demande de l'argent. | 18 Le moine Tao-ming. |
| | 19 Le lion à la crinière d'or. |
| | 20 Le donateur de la peinture. |

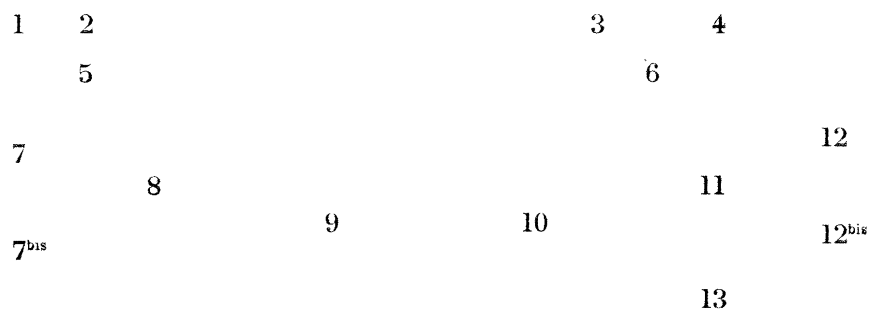
N° 11. AVALOKITEṢVARA — (190 × 126).

L'image centrale correspond à celui de la peinture n° 9. Le diadème du Bodhisattva est orné de l'image du Bouddha Amitâbha. La partie inférieure du corps disparaît derrière un lotus. Le brûle-parfums, placé sur sa table, émet une épaisse fumée dont les volutes s'étendent à droite et à gauche, épousant le contour de l'auréole. Le registre inférieur droit est occupé par une image d'Avalokiteṣvara de la lune [reflétée] dans l'eau. Le Bodhisattva se profile sur le disque blanc de la lune. Il est assis sur un bloc rocheux, la jambe droite passée sous la cuisse gauche, le pied droit reposant sur un lotus. Quelques bambous et un saule poussent sur la terre végétale qui recouvre l'entablement rocheux prolongé par des pics multicolores. Les flots, très stylisés, sinuent à l'entour du promontoire.

L'image des deux Avalokiteṣvara secourt les peuples, nous apprend l'inscription votive; en outre, elle protège le royaume et sauve ceux qui ont sombré dans l'océan (du péché).

La peinture est datée de la 8^e année (année cyclique Kouei-mao) de la période T'ien-fou (943 ap. J.-C.).

DISPOSITIONS DES DIVINITÉS



(1) Voir M. W. DE VISSER, *die Pfauen Königin in China und Japan*. — *Ostasiatische Zeitschrift*, VIII, 1919/1920, pp. 370-387.

- | | |
|--|---|
| 1 Le roi gardien du sud Virûpâkṣa. | 9 Le vajra Grande Illusion (Mahâmayâ). |
| 2 Le roi gardien de l'est Dhṛtarâṣṭra. | 10 Le vajra Trace Secrète. |
| 3 Le roi gardien de l'ouest Virûḍhaka. | 11 Le Bodhisattva Sûryagarbha. |
| 4 Le roi gardien du Nord Vaiçravaṇa. | 12 Le vajra Poison vert. |
| 5 Sarasvatî. | 12 ^{bis} Vinayaka. |
| 6 Vasu. | 13 Le Bodhisattva Avalokiteṣvara de la
lune reflétée dans l'eau. |
| 7 Le vajra tête de feu. | 14 Le portrait de la mère du donateur
Ma Ts'ien-ts'ing. |
| 7 ^{bis} Vinayaka. | |
| 8 Le Bodhisattva Candragarbha. | |

N^o 12. KṢITIGARBHA (Ti-tsang) (225×159). Pl. III.

Kṣitigarbha est le « bon juge » des Enfers. Son influence bienveillante atténue la rigueur des sentences prononcées par les dix rois de l'Enfer, grands maîtres ès tortures, implacables régisseurs des six voies. Au-dessus d'eux, parfois contre eux, Kṣitigarbha assume la direction de ces six voies. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de voir jaillir, de la perle qui lui sert d'auréole — parfois d'attribut — six longues flammes composant six registres où viennent s'inscrire les conditions, bonnes ou mauvaises, que doivent subir les âmes après le jugement. Nous voyons, en haut, à gauche : les dieux, les animaux, les damnés faméliques. A droite : les humains, les *asuras*, les démons. Kṣitigarbha porte le *khakkhara* (sistre) au moyen duquel il « secoue les portes de l'enfer ».

Les rois, au nombre de dix, sont groupés à l'entour de la figure centrale ; à leurs côtés se tiennent deux assesseurs. Ces trois personnages portent la tablette *kouei*. Les inscriptions donnent les noms des rois des Enfers et des indications sur les délais de comparution des âmes devant les différents juges.

Le premier roi se nomme Ts'en-kouang ; il se prononce sur la culpabilité ou l'innocence des âmes (1^{re} période de 7 jours).

Le deuxième roi, nommé Tchou-kiang, fait placer les âmes devant le miroir qui reflète les mauvaises actions (2^e période de 7 jours).

Le troisième roi, Song Ti, soumet les coupables au supplice du feu et de l'eau chaude (3^e période de 7 jours).

Le quatrième roi, Wou Kouan, préside aux châtiments appliqués par les yaksas (4^e période de 7 jours).

Le cinquième roi, Yen-lo (Yama), juge ceux qui ont commis les dix péchés (5^e période de 7 jours).

Le sixième roi, Pien-tch'eng, fait battre les coupables et emprisonner leurs mains dans des cangues (6^e période de 7 jours).

Sous les yeux du huitième roi, nommé P'ing-teng (P'ing-tch'eng, d'après l'inscription de notre peinture), les coupables sont poussés par des *yakṣas* et pesés (8^e période, jusqu'à 100 jours).

Tou-che, le neuvième roi, distingue très nettement les bonnes actions des mauvaises (9^e période, jusqu'à une année).

Enfin le dixième roi, Tchouan-louen (Cakravarti), est le monarque universel, détenteur des sept joyaux. Coiffé du casque, revêtu de l'armure, il prononce la dernière sentence qui affecte les âmes à l'une des six conditions (10^e période, jusqu'à 3 ans).

Citons encore, pour terminer cette liste quelque peu fastidieuse, les quatre juges : Song, Wang, Ts'ouei, Tchao et les deux assistants — ignorés de l'iconographie postérieure — le moine Tao-ming et le lion à la crinière d'or (Kin-mao). L'Annam, s'il ne faut citer qu'un exemple, place, aux côtés du Bodhisattva, le vénérable Maudgalyâna, disciple du Bouddha. D'assistant, le lion est promu à la dignité de *vâhana* (monture) de Kṣitigarbha (1).

Le centre du registre inférieur est occupé par une longue inscription votive non datée. A gauche se tient le Bodhisattva Yen-lou (qui montre le chemin) (2). A droite, la donatrice, en costume de l'époque des Song, et ses suivantes. On remarque, entre la donatrice et les suivantes, une inscription mongole.

N° 13. KṢITIGARTHA. (voir description n° 12) (125×85).

Les petits cartouches ne portent aucune inscription. Le registre inférieur est occupé par les représentations de deux moines, d'un laïc et d'une femme accompagnée d'un enfant. L'image centrale est accostée de deux personnages, porteurs de rouleaux.

N° 14. — LE BODHISATTVA MAITREYA (?) - fragment (104×53).

Maitreya est le Bouddha futur, intronisé par Çākya-mouni, alors Siddhârtha, dans le ciel des Tuṣitas.

Cette figure, tracée sur une toile rugueuse, est traitée avec beaucoup d'ampleur. Quelques rehauts de couleur accentuent, la souplesse du trait. Une touche harmonieuse, d'un vert léger, ajoute une note pittoresque, d'un bel effet.

N° 15. — LE BODHISATTVA SAMANTABHADRA (P'ou-hien) (60×18).

Ce Bodhisattva correspond au Dhyâni-Bouddha Vairocana. Certaines sectes anciennes le considèrent comme la Bouddha primordial. Cette peinture paraît très proche des influences indiennes : la minceur de la taille, le développement harmonieux des hanches, la longueur des bras, le traitement des sourcils, du nez et de la bouche, la transparence de l'écharpe flottante, tous ces détails réunis accusent une influence indienne encore vivace en dépit du traitement assez malhabile des jambes, partiellement dissimulées sous le pagne.

(1) G. DUMOUTIER, *Le rituel funéraire des Annamites*. Étude d'Ethnographie religieuse. Hanoï 1904, p. 212.

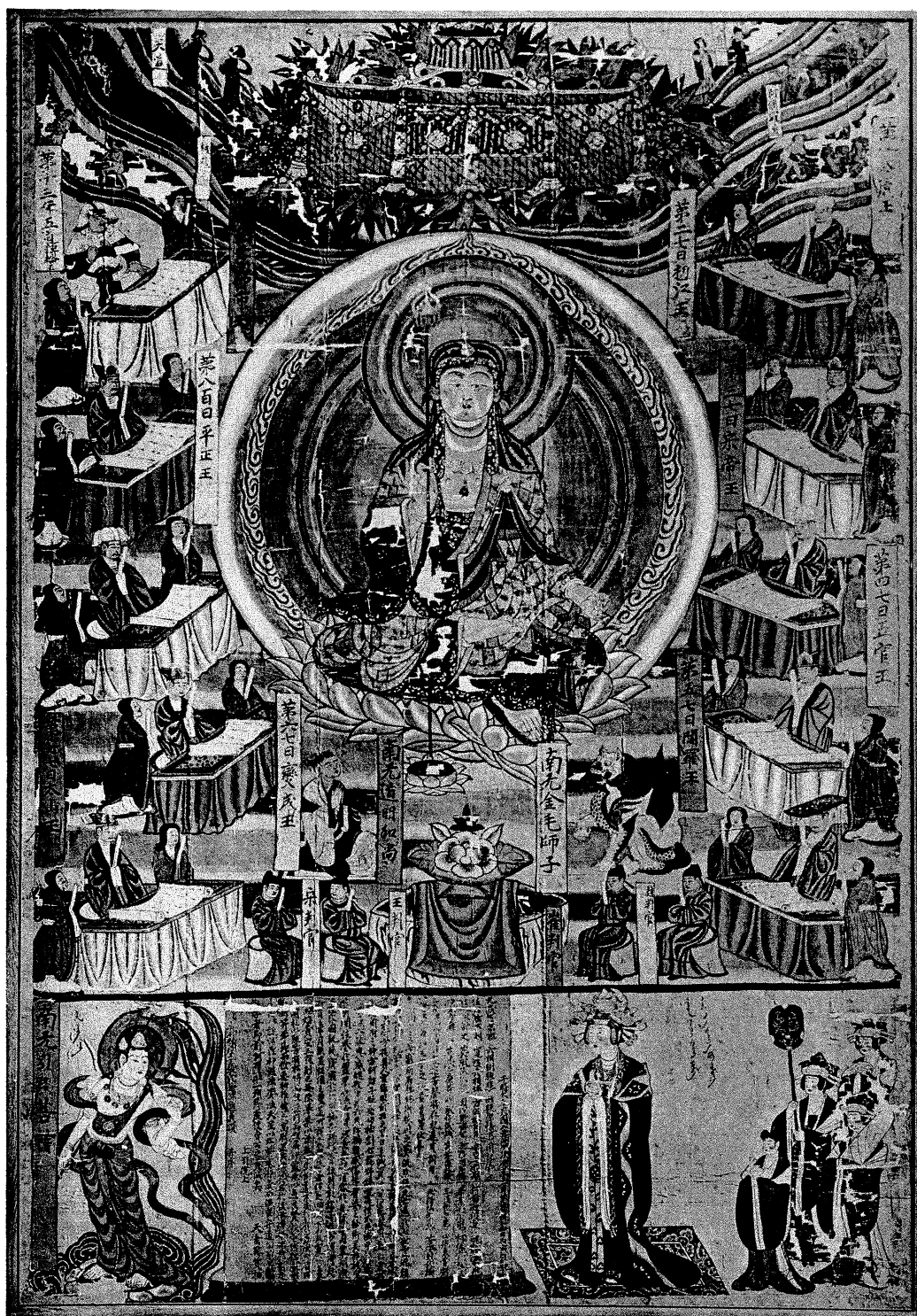
(2) R. PETRUCCI. *Les peintures bouddhiques de Touen-houang (Mission Stein)*. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de vulgarisation, tome 41, pl. IV.

N^o 16-17. — BODHISATTVA (75×17).

Ces peintures rappellent le n^o 15; l'influence indienne apparaît cependant plus atténuée. Le dais est surmonté d'une délicate décoration florale.

N^{os} 18-19-20. — BODHISATTVAS (72×19); (82×28); (100×28).

Ces représentations, très différentes des n^{os} 15 et 16, s'éloignent nettement de la tradition indienne. Le type sinisé, l'allure alourdie, le visage légèrement empâté portent la marque d'une influence locale. Les tissus transparents sont remplacés par des étoffes aux teintes vives, traitées partiellement à la chinoise. Le n^o 18 témoigne d'une recherche du trompe-l'œil plastique par la suppression du drapé sur la surface externe des cuisses. Ce procédé, d'usage courant dans la statuaire bouddhique coréenne, apparaît au Japon avec les premiers bronzes de la période Suiko (593-628 ap. J.-C.).



Kshitigarbha.

III. FRAGMENTS DE POTERIES

PROVENANT DE YOTKÂN (MISSION DUTREUIL DE RHINS-GRENARD)

DÉCRITS PAR

J. HACKIN

En portant le coup de grâce à l'art gréco-bouddhique (510 ap. J.-C.), Mihiragula ne fit qu'achever un moribond dont l'agonie se prolongeait depuis le III^e siècle. Les sculpteurs gandhâriens n'avaient pu rajeunir une formule vouée à la stérilité par la faiblesse de leurs moyens techniques et l'académisme du procédé. Seuls les coroplastes perpétuaient une tradition faite de spontanéité et de pittoresque, alliant harmonieusement les deux formules, la grecque et l'indienne. Si l'œuvre des coroplastes a pu se maintenir au-delà des limites du Gandhâra — les fouilles exécutées par sir M. Aurel Stein et, plus anciennement, par la mission Dutreuil de Rhins-Grenard en témoignent — peintres et sculpteurs ont été incapables de renouveler le remarquable effort de pénétration et d'expansion réalisé durant les deux premiers siècles de notre ère, par l'art gréco-bouddhique.

★ ★ ★

Les fragments de poteries découverts en 1891 à Yotkân, canton de Bourazân, à 9 kilomètres à l'ouest de Khotan, déposés au Musée Guimet par M. F. Grenard ont été reproduits dans le 3^e volume de la *Mission scientifique de la Haute-Asie* (1890-1895), de J.-L. Dutreuil de Rhins (3^e partie, pl. VII et VIII. Histoire, Linguistique, Archéologie, Géographie, par F. Grenard. Paris, Leroux éditeur, 1898).

La persistance des influences gandhâriennes dans ces humbles productions des ateliers yotkânaï n'avait pas échappé à la perspicacité de M. Grenard. « Ce sont, dit-il, des figurines de terre cuite qui marquent un art assez avancé qui n'est ni d'origine chinoise, ni d'origine indoue, mais d'origine gréco-bactrienne

et semblables à celles qu'on a retrouvées, en assez grand nombre, dans les ruines de l'ancien Samarkand ».

Pénétrant, à la suite de Dutreuil de Rhins et de Grenard, dans le district de Khotan, sir Aurel Stein ne devait pas négliger les terres cuites déjà signalées par nos compatriotes, le consul russe de Kachgar Petrovski et les agents anglais du N.-O. de l'Inde. Ce fut par voie d'achat que sir Aurel Stein constitua cette remarquable collection dont M. Fred-H. Andrews a dressé, avec un soin particulier, le catalogue raisonné (*Ancient Khotan*, vol. I, ch. VIII, sect., IV, et vol. II, pl. XLIV-XLVII). Le résultat particulièrement heureux des fouilles entreprises par sir John Marshall, sur l'emplacement de Taxila, renforce l'intérêt des documents yotkânaï en les reliant aux œuvres des coroplastes indo-grecs, héritiers des traditions gandhâriennes.

★ ★ ★

N^{os} d'inventaire 14, 773. — FRAGMENTS DE POTERIE. — TÊTE D'ANIMAL FANTASTIQUE. — Long. 0^m06. Haut. 0^m055.

Si le museau busqué, terminé en bec d'oiseau, rappelle l'image de la monture de Viṣṇu (*garuḍa*), la partie supérieure de la tête, surmontée d'une corne, est plus proche du type de l'antilope unicorne des peintures tibétaines (voir peinture Bacot, pl. IV), l'antilope serow des chasseurs anglo-indiens. L'expression serow dérive d'un terme tibétain bien connu des archéologues, « bse-ru », qui paraît avoir désigné primitivement le rhinocéros. Le rhinocéros, forcé par les chasseurs d'armures, disparut assez rapidement des régions tibétaines; mais le mot « bse ru » se maintint dans la langue, et se reporta, conservant l'acception d'unicorne, sur une variété d'antilope qui, vue de profil, ne semble pourvue que d'une seule corne. C'est, du moins, sous cet aspect, qu'un dessin de J.-D. Hooker (1), signalé par M. B. Laufer (2), la représente; la mention « unicorne du Tibet (antilope chi-ru) » figurant au-dessous du dessin étant, à cet égard, significative. Cette antilope peut, dès lors, être identifiée avec la variété décrite par Hodgson (*Pantholops Hodgsoni*).

N^o 14,474. FRAGMENT DE POTERIE. TÊTE DE DRAGON. Long. 1^m06. Haut. 0^m55.

Cette pièce présente une certaine ressemblance avec deux fragments de la collection Stein, Y.0011 a, pl., XLVI et Kh, 003, 1, pl., XLV. Ce seraient, d'après M. Andrews, des têtes de crocodiles (*gavialis gangeticus*). Nous ne saurions admettre cette identification pour notre exemplaire qui affecte nettement l'apparence d'un dragon unicorne.

(1) Publié dans *Himalayan Journal*, 2^e ed., p. 401 (London 1893).

(2) *Chinese clay figures*. Part. I. *Prolegomena on the history of defensive armor* (Field Museum of Natural History, Publication 177), Chicago 1914, pp. 120-123.

N^{os} 14,775, 14,792. — ANSES DE JARRES. — TÊTES DE MOUTON — Long. 0^m05. Haut. 0^m055.

N^o 14,772. — ANSE DE JARRE. — TÊTE DE LION. — Long. 0^m06. Haut. 0^m05.

Le masque ramassé, la courbe harmonieuse du cou, portent la marque d'une influence indo-persane. (Cfr. troisième architrave de la porte orientale du *stûpa* de Sânci.)

N^o 14,470. — APPLIQUE DE TERRE CUITE. — MASQUE LÉONIN. — Diam. 0^m055.

La face est ronde, les yeux très rapprochés du nez, la moustache très forte. Garniture circulaire de points autour de la face.

N^{os} 14,476, 14,777. — APPLIQUES DE TERRE CUITE. — MASQUES GROTESQUES. — Diam. 0^m035 et 0^m03.

N^o 14,778. — APPLIQUE DE TERRE CUITE. — FACE HUMAINE. — Diam. 0^m05.

Les yeux sont grands, disposés obliquement et assez éloignés des sourcils; le nez régulier, la moustache fine et longue, la barbe indiquée par un tracé en palmettes.

N^{os} 14,471, 14,784. — CHAMEAUX BACTRIENS — Haut. 0^m08. Larg. 0^m06. — Haut. 0^m06. Larg. 0^m055.

N^o 14,780. — APPLIQUE DE TERRE CUITE. — PORTEUSE DE GUIRLANDE. — Haut. 0^m055. Larg. 0^m09.

Nous nous trouvons en présence d'un type emprunté directement à l'iconographie du Gandhâra. Les guirlandes, les parfums et les onguents étaient d'un emploi courant dans les cérémonies funèbres.

N^{os} 14,783, 14,797, 14,797^{bis}, 14,798. — FIGURINES DE TERRE CUITE REPRÉSENTANT DES SINGES. — Haut. 0^m04 Larg. 0^m03; Haut. 0^m03. Larg. 0^m02; Haut. 0^m03, Larg. 0^m02; Haut. 0^m025. Larg. 0^m025.

N^o 14,767. — FRAGMENT DE POTERIE. — DÉCOR A GRAPPES. — Haut. 0^m125. Larg. 0^m08.

N^{os} 14,779, 14,787, 14,789, 14,781, 14,786, 14,805, 14,785, 14,791, 14,793 à 14,796. — 12 FRAGMENTS DE TERRE CUITE à décor floral ou géométrique.

IV. A PROPOS DE DOCUMENTS TIBÉTAINS

PAR

J. BACOT

Ce qui frappe le plus le voyageur au Tibet, outre les diverses singularités de ce pays, c'est qu'on y rencontre pas d'antiquités. Son histoire légendaire remonte pourtant aux premiers siècles l'ère chrétienne. Son histoire officielle remonte au VII^e siècle. Et si on songe à ce qu'un pays comme le nôtre a accumulé de monuments historiques depuis cette époque, on est en droit, au Tibet, de chercher quelque trace d'un passé qui a vu les Tibétains étendre leur puissance de la mer d'Aral au cœur même de la Chine, s'emparer de la capitale de l'Empire et y installer un empereur de leur choix.

Est-ce parce que, comme les Huns, les Tibétains furent des conquérants barbares? Mais non. Ils ont une littérature assez considérable. Seulement, aucun peuple n'a montré une égale indifférence pour la gloire, aussi peu de sentiment national. Tout, chez lui, est anonyme comme dans un ordre religieux : les livres, les monuments, les chefs-d'œuvre de l'art. Les guerres mêmes le sont dans son histoire.

Sans les annales chinoises, nous ne saurions débrouiller celles des Tibétains, car leurs histoires propres ne sont que prétextes à interprétations pieuses d'événements humains. Dans les annales chinoises, les événements sont présentés pour la gloire de l'Empire. Dans les livres tibétains, ils sont présentés pour la plus grande gloire des dieux. Au point de vue de la renommée historique et aux yeux de l'archéologue, c'est une infériorité. Est-ce une infériorité absolue? Le philosophe ne le pensera pas.

C'est un fait qu'on ne saurait faire d'archéologie au Tibet. Les deux ou trois stèles et la colonne de Lha-sa sont connues. En dehors de cela, monument d'architecture ou objet, rien ne semble très ancien au Tibet. Rien non plus n'y semble neuf. Rien dans le style ne sépare les époques, ne révèle la date ou même le siècle d'un temple, d'une peinture, d'une statue ou seulement d'un livre. Mais toutes ces choses sont la reproduction exacte de celles qui les ont précédées.

Aucun objet même ne paraît destiné à un usage ou à une vie de longue durée. A part les fresques des temples, lesquelles n'ont jamais d'âge apparent, les peintures

mobiles sont plus faites pour être roulées qu'exposées aux regards. Elles portent, fixées à leur monture, les courroies qui les lient comme toujours prêtes à être emportées. Les pièces d'orfèvrerie, profanes ou religieuses, ont leurs gâines de cuir ou de sparterie, comme des articles de voyage. Les livres, dans les bibliothèques, sont enveloppés et ficelés comme des paquets attendant un départ. Le Tibet est un pays où on n'habite pas mais où l'on campe. Les habitants des villes eux-mêmes ont gardé des habitudes de nomades.

Comment y aurait-il matière à recherches archéologiques sur un sol ingrat qui ne fixe pas mais sur lequel on ne peut que passer? Un sol que le Tibétain ne creuse jamais, car il n'ensevelit pas ses morts, il n'enterre même pas les assises de ses plus hauts monuments, mais pose simplement sur le sol leurs bases considérablement élargies.

Le caractère essentiellement mobilier que les Tibétains ont donné à leurs richesses, même à celles de leurs temples, est une invitation au pillage. Chaque guerre amène la destruction ou la dispersion du trésor entier de grands monastères. Le soldat ennemi a toute facilité pour emporter ce qui est, en somme, destiné à l'être. Aussi, depuis la guerre sino-tibétaine de 1905 et les révoltes incessantes qui provoquent les répressions chinoises, le commerce des curiosités tibétaines est-il actif depuis la frontière des Indes jusqu'à Pékin.

Au cours de mes voyages de 1907 et 1909 dans le Tibet oriental, j'ai eu de première main, c'est-à-dire de la main même du soldat pillard, une collection de peintures religieuses provenant des grandes lamaserie situées au sud de la route Ta-tsien-lou-Batang. Quatre ans plus tard, à la frontière des Indes, je recevais de l'intérieur du Tibet d'autres peintures de provenance à peine moins directe.

Que les peintures proviennent de la plus orientale et lointaine province, ou qu'elles descendent de la province centrale du Tibet, leur style et leurs sujets sont invariables. Il est aussi impossible de leur assigner une provenance qu'une époque (1).

Cependant, une collection de six peintures sorties du Tibet par les Indes fait une remarquable exception. Leur sujet, rarement rencontré, la pléiade des quatre-vingt-quatre grands magiciens de l'Inde, sera traité par M. Hackin. Indépendamment de leur valeur documentaire, ces peintures se distinguent de tout ce qui se voit au Tibet central et oriental. Elles révèlent chez l'artiste le souci de respecter la vérité locale et la tradition indienne. La qualité de leur art fait supposer à ces peintures un lieu d'origine voisin de la frontière occidentale. L'influence indienne, peut-être persane aussi, est manifeste malgré la tradition de certains détails des paysages de fond traités à la chinoise. La combinaison de ces deux écoles est très heureuse. La nature du paysage, très tibétain, est d'un grand charme. Malheureusement, un autre apport tibétain, d'origine indienne, l'importance du sujet central, est très fâcheux. Les dimensions de ces peintures, dues à cette importance du

(1) Exception faite pour les peintures népalaises traitant les mêmes sujets, mais qu'il est facile de distinguer des peintures tibétaines.

sujet central ne sont proportionnées ni à la finesse du dessin ni à la délicatesse des tons. Ce sont, continues sur un même panneau, des miniatures qu'on voudrait voir séparées. Fractionnées comme enluminures du livre qu'elles illustrent, elles seraient un chef-d'œuvre.

Telles quelles, elles rabaissent leur mérite, gâchent leur valeur, sont en cela très tibétaines. Elles le sont encore par l'énigme de leur âge et de leur provenance, par l'effacement de l'artiste et par son intention touchante d'être aussi indien que possible, aussi impersonnel que possible. Cette intention justement distingue cet artiste parmi les autres et désigne son œuvre à nos investigations. La science de l'iconographie bouddhique que M. Hackin a acquise, fera dire à ces peintures tout ce qu'elles sont susceptibles de nous apprendre.

J. BACOT.

V. DOCUMENTS TIBÉTAINS

DE LA MISSION J. BACOT

DÉCRITS PAR

J. HACKIN

De toutes les « terres du Bouddha », le Tibet est la plus fervente. Candides en leur ferveur, les Barbares ultramontains ont hospitalisé pêle-mêle, à côté des productions les plus orthodoxes, les idoles les plus étranges. Nous avons publié, il y a peu de temps, des scènes de la vie de Bouddha (1), exemptes de toute superfétation tantrique. Aujourd'hui, puisant dans ce riche apport tibétain qu'est la collection Jacques Bacot, nous présentons, en manière de contraste, les auteurs responsables d'innovations, aussi audacieuses qu'hétérodoxes.

De cette multitude de magiciens, représentants masqués sous la formule bouddhique des traditions de la magie indienne, la vaste compilation qu'est le Tanjour ne retient que quatre-vingt-quatre noms.

Soixante grands magiciens (*mahāsiddhas*) sont représentés sur les cinq peintures exposées. Ils trônent entourés de sorcières (*rogini*), de goules (*dākinī*), de disciples, parfois costumés en moines bouddhiques (*bhikṣu*). Leur activité affectionne le décor propice des lieux de crémation (*çmaçâna*) jonchés de cadavres, hantés de diablesses (*piçaçi*) et de goules. Là, ils se livrent à leur besogne de conjuration et d'évocation, se souciant assez peu de l'enseignement de Çākya-Mouni et des reproches qu'il adressait à ceux de ses disciples trop enclins à user de leur pouvoir magique.

Un pieux bouddhiste de Ceylan considérerait ces peintures avec une horreur non dissimulée. Pour nous, plus soucieux de pittoresque que d'orthodoxie, nous ne manquerons pas d'être séduits par ces figures étranges. La souplesse quasi acrobatique de ces corps étirés en des poses maniérées ou languides, la flexibilité des bras, dépourvus, semble-t-il, d'ossature, évoquent invinciblement les belles images

(1) J. HACKIN. *Les scènes figurées de la vie du Bouddha dans l'iconographie tibétaine* (Mémoires concernant l'Asie orientale, tome II). Paris, Leroux éditeur, 1916.

d'Ajaṇṭâ, révélées aux amis de cette maison par Victor Goloubev. L'orthodoxie des figures et des attributs peut être mise en discussion ; mais il nous reste au moins la satisfaction de rattacher à un exemple illustre, à une tradition artistique vénérable, ces productions que leur origine pourrait desservir.

Un ouvrage tibétain, le *Dpag bsam ljon bzān*, du lama Sum-pa mkhan-po Ye-çes dpal-'byor et la traduction de l'histoire du Bouddhisme dans l'Inde de Târa-nâtha, constituent, à peu de chose près, nos seules références. Si les événements ne nous avaient détourné, pour un temps, de notre activité normale, nous n'aurions pas omis de consulter, pour compléter notre documentation, la biographie des quatre-vingt-quatre grands magiciens, telle qu'elle est donnée dans le Tanjour (vol., lu) (1).

La popularité des mahâsiddhas s'est étendue, grâce au lamaïsme, hors du Tibet proprement dit. M. Pelliot nous signale que, dans une grotte de Touen-houang décorée à l'époque mongole (XIII^e-XIV^e siècles), les portraits des mahâsiddhas ornent les panneaux inférieurs de toutes les parois.

N^o I. — Le lama Rje-bcun thams-čad mkhyen-pa kun-dgah sñin-po.

Le portrait de ce personnage occupe la partie centrale de notre composition. Le saint lama est représenté, assis à l'orientale sur un trône, la tête légèrement tournée vers la droite. Il porte les vêtements caractéristiques des lamas : le bonnet jaune (*zva-gser*), le vêtement supérieur et le manteau qui laisse à nu l'épaule et le bras droits. De la main droite il fait le geste de l'argumentation (*vitarka mudrâ*). Il tient dans sa main gauche, qui repose sur la plante des pieds, un voile et un livre. Devant lui sont disposés un vase à aumônes rempli de fruits, une aiguère et une coupe.

1. *Udhilipa*. — Le mahâsiddha (grand magicien), originaire de Devikotâ, était issu d'une famille éminente. Considérant un jour des nuages en forme d'animaux et des oies qui volaient, il conçut le désir de les imiter. Son souhait fut exaucé par le sage Karṇaripa à qui il avait offert l'aumône et adressé sa requête.

Le mahâsiddha est représenté assis sur un coussin bleu, sa jambe gauche est allongée et tordue. Il est vêtu d'une tunique légère, sans manches, s'arrêtant aux cuisses. Sa barbe, en partie tressée, est terminée par un nœud ; il considère avec attention le vol de deux oiseaux. Près de lui un ascète, reconnaissable à son chignon, assis sur une peau d'ours, tend une feuille à Udhilipa.

2. *Dârîka*. — Le mahâsiddha n'était autre que le roi Indrapâla de Çalaputra. Il abandonna son royaume avec son ministre pour suivre Lûipâ qu'il venait de rencontrer ; il obtint, de ce dernier, la consécration dans le cercle, et s'offrit lui-même,

(1) La réception tardive des « Bessler Archiv » ne nous a pas permis d'utiliser le beau travail de M. Grünwedel : *Die Geschichte der vierundachtzig Zauberer (Mahâsiddhas)*. Band V, Heft 4/5. Leipzig und Berlin, 1916.

par reconnaissance, à celui à qui il était redevable de sa conversion. Lûipâ l'accompagna à Vidhapura et le vendit pour 100 pièces d'or à une femme chargée de l'entretien de 500 bayadères. Il passa douze ans en cet endroit, lavant les pieds des jeunes filles et enduisant leurs corps de parfums, se gardant d'oublier les exhortations de son maître. Renouvelant l'exploit du prophète Elie, il monta au ciel.

C'est ce dernier épisode de sa vie qui est fixé sur notre peinture. Dârîka, vêtu d'une étoffe légère qui lui ceint les reins, évolue dans les airs; ses cheveux sont ramenés en chignon sur le sommet de la tête; il tient ses attributs caractéristiques : le *vajra* (tibétain : *rdo-rje*) et la clochette. Il est entouré de trois femmes à peine vêtues. Sur terre, près d'un groupe d'habitations, trois personnages contemplent, avec un étonnement non dissimulé, les évolutions du mahâsiddha et de ses trois compagnes. A droite, se trouve la représentation d'un petit éléphant peint en bleu.

3. *Putali*. — Putali était originaire du Bengale. Un mahâsiddha lui remit un jour une image et les instructions du Yi-dam Hevajra (tibétain : Kye-rdor). Putali ayant atteint l'état de mahâsiddha au bout de douze ans, s'en allait portant l'image, lorsqu'il rencontra un roi. Le monarque voyant l'image du dieu (qui foulait sans doute aux pieds le corps d'un démon) fit à Putali la remarque suivante : « Il est inconvenant que mon dieu serve de siège à ton dieu. » Le roi fit alors faire une peinture où le contraire avait lieu (le dieu servait de siège au démon). Mais un miracle se produisit, et le dieu vint reprendre sa place à laquelle il avait droit. Ce prodige hâta la conversion du roi qui devint un fervent adepte des idées bouddhiques.

Cet épisode est rappelé sur notre peinture; le mahâsiddha Putali, agenouillé sur une peau d'antilope, présente l'image du dieu à un personnage qui ne peut être que le roi de la légende.

4. *Panaha*. — Ce mahâsiddha était originaire de Sandhonagara et appartenait à une famille de basse caste.

Sur notre peinture, Panaha est représenté simplement vêtu d'un pagne qui lui ceint les reins, les paumes de ses mains semblent esquisser le geste de l'absence de craintes; ses chaussures, sont munies de clochettes et il marche avec précaution.

5. *Kokilî*. — Ce mahâsiddha était, avant sa conversion, roi de Campârṇa; il reçut le surnom de Kokilî en raison du plaisir particulier qu'il éprouvait à écouter le chant du coucou.

Sur notre peinture, Kokilî est représenté assis dans la posture du délassement royal; il est vêtu d'une robe bleue à revers rouges et coiffé d'un voile qui entoure son chignon; ce voile est assujéti à une sorte de diadème.

Kokilî est entouré de trois femmes : la première l'évente, la seconde l'asperge au moyen d'une plume de paon, la dernière danse à son côté. Un religieux semble lui adresser une exhortation. Cette scène représente sans doute la conversion du roi.

6. *Anaṅgopa*. — Ce mahâsiddha est assis à l'intérieur d'une hutte de branchages tressés, surmontée d'une touffe de feuillage. Un religieux se hâte vers sa retraite.

7. *La yoginî Lakṣmīkarā*. — Cette magicienne était la propre sœur du roi Indrabhūti qui était réputé pour sa grande puissance magique ; elle avait épousé le fils de Jalendra, roi de Lāṅkapura.

La yoginî est accroupie sur un tapis ; elle est vêtue d'un pagne qui lui ceint les reins ; sa tête, entourée d'un nimbe, est ornée d'un diadème de crânes ; elle tient un couteau, un crâne et un bâton magique. On peut remarquer à sa gauche un homme complètement nu, les jambes liées et la tête ramenée vers les genoux au moyen d'une corde qui passe sur la nuque et sous les cuisses.

8. *Samudra*. — Ce mahāsiddha est assis sur un petit îlot rocheux ; il est simplement vêtu d'un pagne et ses cheveux sont ramenés en chignon sur le sommet de sa tête ; il tient à la main une sorte de pilon. Un disciple, complètement nu, est assis près de lui. On remarque, émergeant de l'eau, des bijoux, un petit pavillon, une branche de corail et, un peu plus loin, un nâgî présentant un plateau garni de bijoux.

9. *Vyāli*. — Ce mahāsiddha avait reçu les instructions du célèbre Cārpāṭi ; il est représenté assis sur un coussin bleu, sa main droite esquisse le geste de l'argumentation, sa main gauche tient un plateau. Une yoginî agenouillée semble l'assister.

10. *Nāgabodhi*. — Nāgabodhi était originaire du Bengale ; ses parents, de pauvres gens appartenant à la caste des brahmanes, reçurent du maître Nāgārjuna une grande quantité d'or. Cette libéralité amena leur conversion et celle de leur fils. Tous trois devinrent les disciples de ce même Nāgārjuna. Nāgabodhi, qui était resté près du maître et avait atteint la siddhi de l'ambrosie, embrassa l'état religieux et acquit une remarquable maîtrise dans la connaissance des Saintes Écritures.

Il fut, aussi longtemps que se prolongea l'existence de Nāgārjuna, l'assistant du maître ; après la mort de ce dernier, il vécut dans une caverne profonde située sur les pentes du Ārīparvata ; là, il obtint, après s'être livré pendant douze ans à la méditation, la siddhi suprême de la Mahāmudrā.

Nāgabodhi se présente sous les apparences d'un moine (sanskrit : *bhikṣu*, tibétain : *dge-slon*) : il est assis sur un tapis, ses deux mains ramenées dans son giron dans la posture méditative ; la tête entourée d'un nimbe bleu. Devant lui se trouve un petit cheval bleu et, un peu au-dessus, dans une infractuosité de rocher, un ermite et une gazelle.

11. *Sarvabhakṣa*. — Ce saint personnage est représenté assis sur une peau de gazelle ; son apparence extérieure est celle d'un ascète ; sa main gauche esquisse le geste de l'argumentation. Devant lui se trouve un plat garni de mets variés.

12. *Sakara*. — Ce mahāsiddha est vêtu comme un religieux (*bhikṣu*) ; il est accroupi et se livre à la contemplation d'une image de Padmapāni. Ce Bodhisattva est représenté debout sur un socle de lotus, tenant à droite une fleur de lotus et esquissant de la main gauche le geste de la charité (*vara mudrā*).

13. *Kapālika*. — Ce mahāsiddha, originaire de Rājapurī, était un maître de maison d'assez basse extraction. Ses cinq fils et sa femme étant morts en même temps, il porta leurs corps au lieu de crémation, en vue des cérémonies funèbres et y rencontra le mahāsiddha Kṛṣṇacārī, qui le convertit au tantrisme. Il pratiqua le culte mystique pendant neuf ans, portant des ornements confectionnés à l'aide des ossements de ses fils et utilisant, en guise de coupe, le crâne de sa femme.

Notre représentation évoque les occupations macabres du sorcier : il est assis sur un tapis bleu, la jambe droite allongée, sa main gauche esquisse la mudrā de l'argumentation; il tient enfin dans sa main gauche la calotte crânienne de sa femme; le cadavre nu de cette dernière gît à terre près de lui.

14. *Kirava*. — Avant d'entrer en religion, Kirava était roi de la ville de Grahara. Il est représenté le torse et les jambes nus; ses cheveux sont disposés en quatre touffes régulières, tressées avec soin et terminées par un ornement. Il tient dans sa main droite une courte épée et dans sa main gauche une rondache ornée d'un dessin géométrique noir se détachant sur fond rouge.

N° II. — La partie centrale de la peinture II est occupée par une représentation du lama Rṣe-grags rtod-pa lha-dbañ grags-pa. Ce saint personnage est assis à l'orientale sur un siège de lotus. Il esquisse de la main droite le geste de l'argumentation. Une double auréole et un nimbe entourent sa tête et son corps.

1. *Pacari*. — Le mahāsiddha est assis, les jambes croisées, sur un tapis bleu. Il ne porte point le chignon caractéristique des ascètes, mais ses cheveux sont bouclés; sa tête est entourée d'un nimbe bleu. Il était originaire de Campaka.

2. *La yoginī Mekhalā*. — Cette magicienne, originaire de Devīkoṭa, était la sœur aînée de la yoginī Kanakhalā (voir 4) qui fut convertie par le sage Kṛṣṇacārī.

La yoginī, complètement nue, est assise sur une peau d'antilope; elle tient dans la main gauche le crâne, le bâton magique et porte à ses lèvres un petit poignard acéré.

3. *La yoginī Mañibhadra*. — Cette magicienne, appelée également Bahurī, était née dans la ville d'Ag-ce (Arapurī); elle se maria puis revint dans son pays où elle rencontra le sage Kukkuri qui la convertit. Elle est représentée évoluant dans les airs, n'ayant pour tout vêtement qu'une longue écharpe flottante. Ses cheveux sont ornés d'une couronne de fleurs et elle porte des bracelets.

4. *La yoginī Kanakhalā*. — Cette magicienne était la plus jeune sœur de la yoginī Mekhalā. Les deux sœurs avaient épousé les deux frères. Dégoûtées du monde à la suite d'un scandale, elles se convertirent au Bouddhisme et s'adonnèrent aux pratiques mystiques. Mues par un sentiment d'excessive gratitude à l'égard de leur précepteur spirituel, elles lui offrirent leurs têtes. Le maître usa de sa puissance magique pour replacer les têtes sur les corps des yoginis.

Notre peinture rappelle cet épisode. La yoginî tient d'une main un couteau, de l'autre une tête de femme. On ne doit pas s'étonner outre mesure de voir la magicienne pourvue de ces deux têtes. Pour rappeler la légende dans son intégralité, l'artiste n'a pas hésité à réunir en une seule composition les deux phases d'un même épisode.

5. *Kalakala*. — Ce mahâsiddha était originaire de la ville de Bhirlira. Dans son jeune âge il se faisait remarquer par sa turbulence, à tel point que ses voisins, incommodés par le bruit qu'il faisait, le jetèrent dans un cimetière pour l'inciter au silence par la solitude. Il y rencontra un adepte du tantrisme par qui il fut initié.

Le mahâsiddha est représenté assis dans le voisinage du lieu de crémation ; un vautour s'apprête à déchiqueter un cadavre. Le yogî, initiateur de Kalakala, se trouve tout près du cadavre, assis sur une peau d'antilope.

6. *Kantapa* ou *Kantalipa*. — Ce saint personnage était un pauvre mendiant de Manidhara. Il avait l'habitude de se vêtir de haillons provenant des balayures des villes et gagnait sa nourriture en rapiécant des chiffons. Un jour qu'il s'était blessé à la main, la *dâkinî* Vetâlî, une habituée des lieux de crémation, l'initia dans les rites mystiques. Le mahâsiddha, assis sur un tapis, ravaude un vêtement jaunâtre. La *dâkinî* Vetâlî est également représentée, assise sur un quartier de rocher, esquissant le geste de l'argumentation.

7. *Dhahuli*. — Ce mahâsiddha exerçait le métier de cordier. Il fut converti par un yogî.

Dhahuli est représenté dans l'exercice de sa profession. Il enroule une corde qu'il maintient entre deux orteils.

8. *Cârpâti*. — D'après Târanâtha, Cârpâti aurait été un contemporain du célèbre Luipa. Le lama Sum-pa mkhan-po ye-ces dpal-'byor nous apprend, en outre, que Carpati aurait fait connaître à Nâgârjuna la recette de la transmutation des métaux en or et qu'il aurait reçu de ce dernier une chaussure enchantée, faite de feuilles, qui lui permettait d'évoluer dans les airs.

Ce mahâsiddha est revêtu d'une tunique rouge sans manches, fendue sur le côté, assujettie à la taille par une corde. La tête est entourée d'un nimbe de couleur bleue et ses cheveux retombent sur les épaules et sur la nuque. Un personnage, figuré à sa droite, attise un feu, deux femmes sont agenouillées devant lui et quatre disciples sortent d'une anfractuosité de rocher. On remarque enfin, dans une grotte située au-dessus de l'endroit où se passe cette scène, une représentation du Bouddha, d'un ascète et d'une yoginî.

9. *Kumaripa*. — Ce mahâsiddha était originaire de Yomanaçrî où il exerçait le métier de potier ; il fut initié par un yogî.

Kumaripa est représenté assis sur un tapis, occupé à la fabrication d'un vase. Le récipient est posé sur un tour et Kumaripa le façonne. Une jeune femme prépare la pâte en l'étalant sur une pierre bleue et en l'imbibant d'eau.

10. *Teli*. — Ce mahâsiddha est assis sur un entablement rocheux ; divers récipients sont rangés devant lui et il tient lui-même un vase. On remarque, à une certaine distance, un personnage portant le costume des moines et coiffé d'un bonnet rouge.

11. *Campaka*. — Ce sage était fils du roi de Campaka. Il fut converti par un yogî.

Le mahâsiddha porte les vêtements et les parures princières ; il est assis sous un bosquet d'arbres entouré d'une balustrade ; sa main droite esquisse le geste de la charité.

12. *Bhikṣana*. — Ce saint personnage est assis sur une peau d'ours ; il tient, dans la main gauche une outre et, dans la main droite, une petite capsule blanche ; sa tête est entourée d'un nimbe rouge ; on remarque la présence d'une ḍâkinî rouge.

N° III. — La figure centrale est une image de Vajradhara, au corps bleu noir, tenant le foudre et la sonnette. Au-dessus se trouve une représentation tantrique de Vajrapâṇi brandissant le glaive.

1. *Saraha* (appelé également Râhulabhadra). — Le grand magicien assis sur une natte tient une flèche. Saraha était le maître du fameux Nâgârjuna.

2. *Kaṃkaripa*. — Représenté assis sur une peau de léopard. Les deux mains ramenées dans son giron, il contemple un squelette qui rampe vers lui. Un peu plus loin, un loup dévore les entrailles d'un cadavre dont le torse et les bras ont déjà disparu.

3. *Mînapâda*. — Ce magicien sort du corps d'un poisson jaillissant hors de l'eau, sa chevelure est hérissée. Son vêtement consiste en une peau de panthère.

4. *Gorakṣa*. — Le mahâsiddha est assis sur une natte frangée. Au cou il porte, retenue par un cordonnet rouge, une corne de gazelle. Près de lui, un moine, drapé dans son manteau, semble veiller sur le bétail.

5. *Caurangi*. — Ce magicien est assis sous un arbre, ses jambes maintenues repliées par une bande d'étoffe. Deux disciples se tiennent près d'une souche surmontée d'un vase.

6. *Çavaripa*. — Le chef orné de trois têtes de mort, ce mahâsiddha tient un arc surmonté de la partie supérieure du corps d'un sanglier. Deux *yoginîs* et deux gazelles se tiennent près du magicien. Il porte, pour tout vêtement, une ceinture de plumes de paon, transformation du vêtement de feuillage primitif. Çâvari était le dépositaire de la doctrine secrète de Saraha et de Nâgârjuna.

7. *Dombiheruka*. — Il occupe le quatrième rang dans la liste des quatre-vingt-quatre grands magiciens. Ayant choisi pour ṣaktî la fille d'un chanteur, il se retira

dans les bois où il fit un séjour ininterrompu de douze années. Passé ce délai, il revint avec sa compagne, assis sur un tigre, et brandissant, en guise de fouet, un serpent venimeux.

Virupâ. — Ce magicien se distingue de ses compagnons par la teinte sombre de sa peau. Il tient une corne blanche et porte une guirlande de fleurs.

9. *Lîlâpâda*. — Assis à l'européenne, il est en conversation avec un marchand. Près de lui se tient une yoginî.

10. *Lûipâ*. — Ce grand magicien se distingue des autres mahâsiddhas par son aspect farouche. Lûipâ se nourrissait d'entrailles de poisson.

N° IV (pl. IV). — La figure centrale est celle du lama Bcun-rigs kun-dgah rgyal-mchan.

Les mahâsiddhas de cette peinture — à l'exception du seul Kukkuri — ne sont pas mentionnés par Târanâtha.

1. *Catra*. — Ce magicien porte le vêtement classique du moine bouddhique. Il tient un livre et esquisse le geste de la charité. Il porte, en outre, un autre livre, retenu sur son dos par une lanière.

2. *Kambala*. — C'est un autre moine, assis à l'entrée d'une grotte; il esquisse le geste de l'argumentation.

3. *Dîṅka*. — Vêtu d'un simple pagne, ce mahâsiddha se tient agenouillé sur un coussin. Il puise dans un vase où se trouve une matière blanche et tient dans la main droite un objet ovoïde qu'il place dans un récipient.

4. *Bandhepa*. — Ce magicien porte le costume laïque. Assis sur un coussin, il contemple un moine bouddhique qui lui apparaît environné d'un nuage rose.

5. *Tandhepa*. — Cet ascète dispose, devant un disciple qu'il paraît initier, des bâtonnets, des boules blanches et deux dés.

6. *Kukkuri*. — Assis sur une peau de gazelle. Un chien s'insinue en écartant son bras gauche et cherche à le lécher. Nous nous trouvons sans doute en présence de la dâkinî qui avait revêtu la forme animale pour l'engager à atteindre le pouvoir magique suprême.

7. *Kaṅkaṇa*. — Revêtu du costume laïque, porte sa main gauche à sa poitrine, la main droite esquissant le geste de prise à témoignage. Dans les nuages, deux apsaras : l'une tient des cymbales, l'autre lance des fleurs au magicien.

8. *Dhombî*. — Le mahâsiddha est agenouillé sur une étoffe. Il malaxe une matière rougeâtre qui se trouve dans un plat.



Mahāsiddhas.

9. *Kala*. — Pose ascétique; assis sur une feuille, les mains réunies en méditation.

10. *Ajogi*. — Ce mahāsiddha est assis près d'un lieu de crémation.

11. *Khaṇḍi*. — Il semble coudre une pièce d'étoffe. Près de lui se trouve un moine coiffé du bonnet rouge.

12. *Bhadra*. — Le magicien est assis sur une peau de gazelle placée sur un entablement rocheux. Près de lui se trouve un vase bleu, rempli jusqu'au col d'une matière blanchâtre, on remarque également un sanglier couché sur le dos.

N° V. — Le lama 'Dren-mčhog chul-'khrims gyur-med. La représentation de ce lama occupe la portion centrale de la peinture n° 1. Ce saint personnage est assis sur un coussin posé sur une fleur de lotus. Il est coiffé d'un bonnet rouge et porte les vêtements ecclésiastiques habituels. L'épaule et le bras droits sont nus et sa main droite esquisse le geste de l'argumentation. Son corps est entouré d'une double auréole bleue bordée de carmin et bleu-gris; la tête est entourée d'un nimbe vert cerclé d'un double filigrane d'or.

1. *Kucipa*. — Homme de basse caste, originaire de Kari, était affligé d'une excroissance douloureuse. Il reçut les instructions du maître Nâgârjuna sur la nature composée et impermanente des choses. La méditation de ces vérités lui causa de nouvelles douleurs et une aggravation de son mal. Le mal diminua lorsqu'il eut à nouveau étudié la doctrine. Il atteignit la siddhi de la grande mudrâ (mahāmudrâsiddhi).

Ce mahāsiddha est assis sur une peau de gazelle; la main droite esquisse le geste de l'argumentation. Une écharpe de couleur orange qui passe sur son épaule gauche semble maintenir sa jambe droite. Le maître Nâgârjuna, son précepteur spirituel, est également représenté.

2. *Indrabhûti*. — Ce monarque, magicien réputé, régnait sur le royaume de Çambhala, une portion de l'Udyâna. L'autre partie, Laṅkāpura, était gouvernée par Jalendra. Le fils de ce roi avait épousé la magicienne Laksmîkarâ. Indrabhûti remit sur ces entrefaites le gouvernement à son fils et obtint, au bout de douze ans, la Siddhi suprême.

Indrabhûti est représenté encore vêtu des parures royales; assis sur un coussin bleu, il esquisse de la main gauche le geste de l'argumentation, de la main droite le geste de la charité (*vara mudrâ*). Sa tête est entourée d'un nimbe bleu. Deux femmes, la chevelure éparsée et ornée de fleurs, le torse nu, ceinturées d'un pagne rouge dansent devant le roi. Ces ébats chorégraphiques sont réglés par deux musiciennes, une joueuse de flûte et une joueuse de tambour.

3. *Mekopa*. — Ce mahāsiddha fut tout d'abord marchand de comestibles dans le Bengale. Il fut converti par un yogî à qui il avait offert de la nourriture.

Ce saint personnage est représenté agenouillé sur une natte ; il se retourne pour prendre des boules blanchâtres disposées sur un plat ; un aide, portant un vase, se trouve à proximité, un autre aide surveille le foyer.

4. *Koṭalipa*. — (tibétain : tog-rce-pa). Le nom même (tog-rce-pa — le piocheur) de ce mahāsiddha indique bien qu'il devait être ouvrier agricole ou terrassier. Il naquit dans les environs de Rāmeçvara et fut initié par le sage Çāntipa à son retour de Siṃhala.

5. *Kamparipa*. — Ce magicien est représenté sous l'aspect d'un forgeron qui, assisté d'un aide, vaque aux occupations de sa profession.

6. *Jālandharipa*. — L'attitude de ce mahāsiddha est singulière : son pied droit repose sur son bras droit ; les deux mains sont levées au-dessus de la tête, doigts joints, index réunis.

7. *Rāhula*. — Ce magicien porte le vêtement de moine bouddhique ; il est entouré de quatre disciples.

8. *Nalina*. — Ce mahāsiddha cueille des lotus dans un étang entouré de rochers.

9. *Babhahipa*. — Ce mahāsiddha se trouve près d'une yoginī tenant un crâne.

10. *Acinta*. — Magicien-bûcheron chargé d'un fardeau et maniant une hache au moyen de laquelle il s'apprête à débiter une souche.

11. *Dhamapa*. — Ce magicien se présente sous l'aspect habituel de l'ascète ; des livres sont étalés devant lui.

12. *Mahi*. — Ce mahāsiddha est vêtu d'un pagne ; un disciple lui retient le poignet gauche.

Vient de paraître ;

LE FASCICULE I
DU
Bulletin Archéologique du Musée Guimet

Salle EDOUARD CHAVANNES

Missions : Edouard CHAVANNES, 1907.

Victor SEGALEN, Gilbert de VOISINS
et Jean LARTIGUE, 1914.

Victor SEGALEN, 1917.

SOMMAIRE :

1. *Introduction*, de M. A. MORET ;
2. *Edouard Chavannes (1865-1918)*, par M. PAUL PELLIOU ;
3. *La part de l'indianisme dans l'œuvre de Chavannes*, par M. SYLVAIN LÉVI ;
4. *Trois figures : Edouard Chavannes, Raphaël Petrucci, Victor Segalen*, par M. D'ARDENNE DE TIZAC ;
5. *Victor Segalen (1878-1919)*, par M. PAUL VITRY ;
6. *Mission Edouard Chavannes : Chine Septentrionale, 1907*, par M. JEAN LARTIGUE ;
7. *Mission Victor Segalen, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue : Chine Occidentale, 1914*, par M. JEAN LARTIGUE ;
8. *Mission Victor Segalen : région de Nankin, 1917*, par M. JEAN LARTIGUE.
Liste des clichés archéologiques de la mission Victor Segalen, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue.
Liste des clichés archéologiques de la mission Victor Segalen, 1917.

Un volume petit in-4° de 80 pages, illustré de 4 planches hors texte en héliotypie.
Prix : 15 francs.

Les souscriptions sont reçues chez les Editeurs G. VAN OEST & C^{ie},
68, Boulevard Haussmann, Paris (VIII^e). — 4, Place du Musée, Bruxelles.

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C^{ie}, EDITEURS
63, Boulevard Haussmann, PARIS | 4, Place du Musée, BRUXELLES

ARS ASIATICA

Etudes et Documents publiés sous la direction de Victor GOLOUBEV

La Peinture Chinoise au Musée Cernuschi

par Ed. CHAVANNES et R. PETRUCCI

Epuisé

Six Monuments de la Sculpture Chinoise

par Edouard CHAVANNES, Membre de l'Institut

Le présent volume d'*Ars Asiatica* contient six études établies par l'illustre sinologue d'après six pierres qui lui paraissent, à titres divers, dignes d'entrer dans le répertoire de nos connaissances sur la sculpture en Chine.

L'ouvrage forme un beau volume in-4° (26 1/2 × 34 1/2 cm.) et contient outre les études de M. Edouard Chavannes, 52 planches hors texte, tirées en héliotypie par L. Marotte. L'abondance et la qualité de cette illustration sont d'un vif intérêt, non seulement pour les érudits, mais aussi pour les artistes désireux de se documenter sur une grande époque, encore inconnue, de l'art décoratif.

Prix : 125 francs.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Il a été tiré de cet ouvrage 15 exemplaires de grand luxe, texte et planches sur papier Impérial du Japon, numérotés de 1 à 15.

Prix : 300 francs.

Sculptures Çivaïtes de l'Inde

par Auguste RODIN, Ananda COOMARASWAMY, E.-B. HAVELL et Victor GOLOUBEV

Ce volume d'*Ars Asiatica* débute par des pages inédites du maître Auguste Rodin sur la *Danse de Çiva*, écrites en 1913 et publiées ici pour la première fois. Notre volume contient ensuite les études suivantes :

Notice sur l'entité et les noms de Çiva, par A. COMARASWAMY.

La Trimûrti d'Elephanta, par E.-B. HAVELL.

La Descente de la Gangâ sur terre à Mavalipuram, par V. GOLOUBEV.

L'ouvrage est illustré de 47 belles planches hors texte, en héliotypie, reproduisant sous divers aspects l'ensemble et les détails des œuvres et des monuments décrits dans ce volume.

Un beau volume in-4° Jésus (26 1/2 × 34 1/2 c. m.), tiré à 600 exemplaires sur papier d'Arches à la cuve.

Prix : 125 francs.

Il a été tiré de ce volume 15 exemplaires de grand luxe, sur papier Impérial du Japon, numérotés de 1 à 15. Le prix de ces exemplaires est de 300 francs.